Aplauze

9/2025



Editor șef | Ion M. Tomuș
Editori | Diana Nechit
Flavius Pănăzan
Eliza Cioacă
Loreta Popa
Ionica Pașcanu
Alba Stanciu
Hanna Han
Sorin-Dan Boldea
Livia Stoica
Sebastian Smarandache
Alin Gîrbu
Christa Anghel
Iulia Radu
Diana Baldovinescu
Alexia Carson
Adina Drăgan
Ana Mîță
Andreea Rotaru
Ioana Soreanu
Alexander Hartmann
Daria Gheorghe
Cristina Iordache
Andreea Bichir
Fiona Bunea
Helga Czegenyi
Bogdan Contea
Raisa Costache

Fotografi | Rareș Helici
Dragoș Dumitru
Sebastian Marcovici
Nicolae Gligor
Ovidiu Matiu
Andrei Văleanu
Mihail Nistor
Diana Racz
Robert Barlea
Alexandra Micu
Vlad Dumitru
Laura Micu
DTP | Andrei Neagu

Foto cover | Diana Racz


Andrei Văleanu

ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176











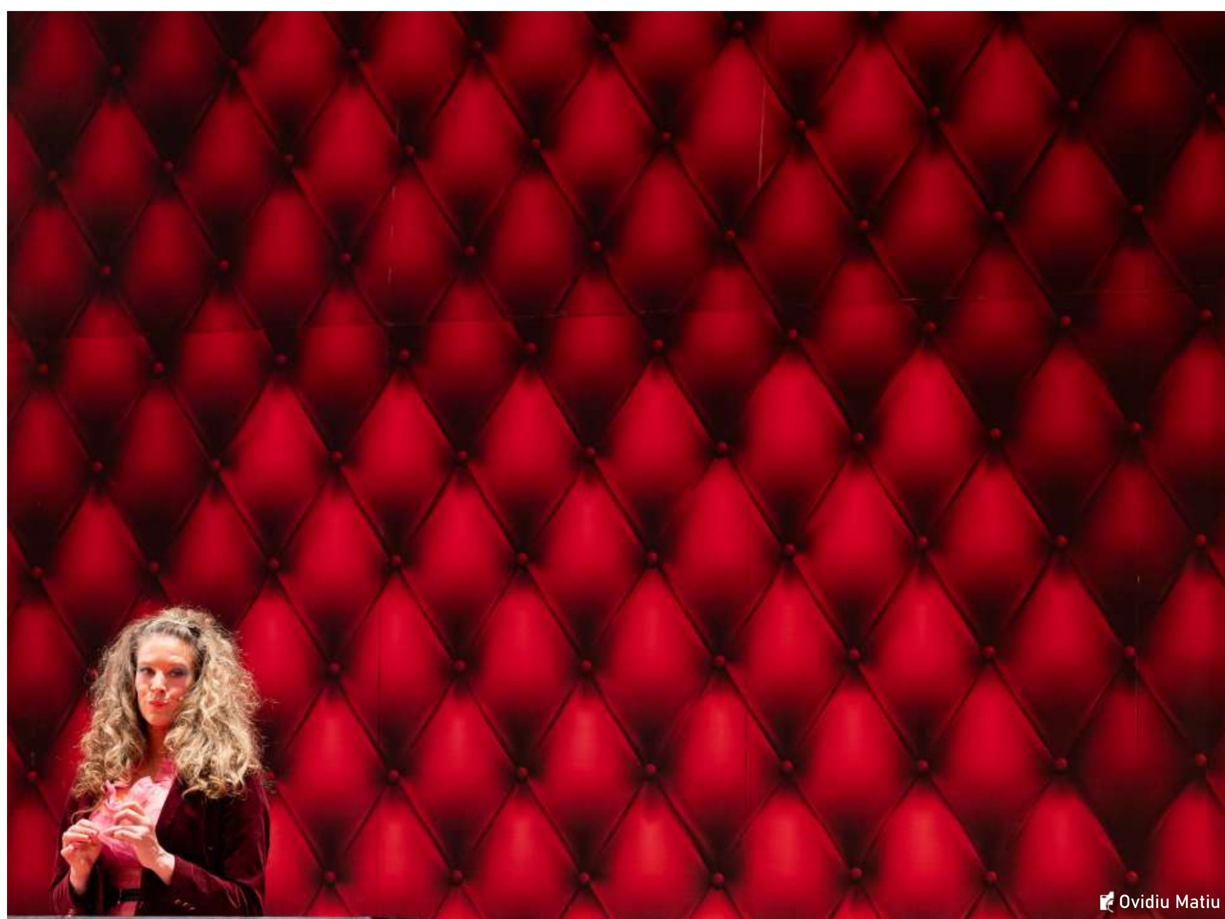


Aplauze

9/2025

Cronică

Mărturii, gânduri și întâlniri la FITS - Eugène Ionesco, omagiat la Sibiu	Loreta Popa	4
Sibiu Performing Arts Market - Bursa de Spectacole de la Sibiu (SIPAM)	Alexander Hartmann	6
11 luptători. Arta marțială ca spectacol de dans	Alba Stanciu	8
Ursul și veverița – o fabulă despre alegeri nefericite	Alexia Carson	9
Tertium non datur sau arta de a lua lucrurile în râs	Diana Nechit	10
Viața e un șir nesfârșit de burți	Alin Gîrbu	14
Dialogul cultural este definitoriu pentru apariţia şi continuitatea artei	Ionica Pașcanu	16
Dragoste: Cotloanele ascunse ale inimii îndurerate	Fiona Bunea	18
Povestea Albei ca Zăpada din Țara Soarelui Răsare	Alexander Hartmann	19
Bagajul pe care-l vei căra toată viața	Daria Gheorghe	20



„Ionesco între scenă și eternitate" Mărturii, gânduri și întâlniri la FITS
Eugène Ionesco, omagiat la Sibiu


Dragoș Dumitru

Într-un moment cu adevărat istoric pentru cultura română, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu l-a omagiat pe Eugène Ionesco printr-un eveniment ce a depășit granițele unei simple ceremonii. A fost un dialog profund, viu și emoționant, o veritabilă întâlnire între generații și conștiințe artistice. În centrul acestui moment s-au aflat regizorul Cristian Mungiu, actorul Victor Rebengiuc, directorul festivalului Constantin Chiriac și criticul Octavian Saiu. Conversația a abordat teme precum sensul, memoria, demnitatea, puterea artei și a cuvântului, într-un gest de restituire simbolică, dar și de reparare morală.

Eugène Ionesco, va primi, în sfârșit, o stea pe Aleea Celebrităților de la Sibiu. O onoare postumă, dar profund necesară, într-o Românie care nu și-a celebrat deloc valorile la timp. Constantin Chiriac, directorul FITS, a rostit în debutul evenimentului: „Am avut șansa, de-a lungul timpului, să joc în *Lecția* de Ionesco – într-o perioadă tulbure, când montarea lui Ionescu în România era încă o chestiune sensibilă, aproape interzisă. Am interpretat rolul Profesorului. A fost, probabil, unul dintre acele roluri care mi-au marcat profund parcursul artistic și interior. Monologul acelui personaj m-a însoțit în multe locuri, în multe momente, ca o rugăciune rostită în tăcerea scenei. Nu îl voi rosti acum. Avem oaspeți de seamă, iar timpul nostru este, cum bine știm, drămuit. Dar el există în mine, așa cum, sunt sigur, trăiește în fiecare artist care a simțit vreodată fiorul textului lui Ionesco. O altă amintire puternică mi se leagă de 2013, când doamna Marie France Ionesco a venit la Sibiu, împreună cu Lucian Pintilie, la premiera spectacolului *D'ale carnavalului*, în regia lui Silviu Purcărete. O întâlnire rară, între trei nume uriașe, dar și o întâlnire în care totul a fost mijlocit de prezența caldă, lucidă, extraordinară a fiicei lui Eugène Ionesco. Ne pare rău că nu este astăzi alături de noi. Ne-am dorit din toată inima ca această zi să o prindă aici, la Sibiu, martoră a unui gest de iubire târzie, dar sinceră. Va primi înregistrarea acestui moment și, sperăm, și emoția lui. Marie France Ionesco a îngăduit ca Eugène Ionesco să-și găsească locul pe Aleea Celebrităților. Când i-am scris, i-am povestit despre o întâmplare care ne-a rămas întipărită în suflet. Era anul 1994. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu abia se năștea, dura doar patru zile, fiind legat de celebrarea Zilei Mondiale a Teatrului, pe 27 martie. A doua zi, pe 28 martie, la ora 8.00 seara, se juca *Regele moare*, montat de Petru Vutcărău, cu actorii Teatrului Eugène Ionesco din Chișinău. Vutcărău însuși juca rolul principal. În timpul primului act, Mișu Bartha a venit spre mine, m-a tras de mână și mi-a șoptit: «Acum a anunțat Radio România Actualități că Eugène Ionesco a murit.» Am rămas tăcut. Puțin mai târziu s-a auzit gongul de pauză. Sala aplauda. M-am ridicat, am urcat pe scenă și am spus: «Dragi spectatori, adineauri am aflat că Regele a murit...» Am făcut o pauză. Apoi am adăugat: «De fapt, în traducerea corectă a piesei nu e «Regele a murit», ci «Regele moare». Și cred că nu moare niciodată. El va trăi în eternitate, prin tot ceea ce facem noi.» Acela a fost un moment de grație. Un miracol. O întâlnire între teatru, viață și moarte – dar mai ales cu eternitatea. Pornind de la acel moment, am simțit că trebuie să facem ceva. Împreună cu Cristian Mungiu și cu alți mari artiști ai României, am făcut demersurile pentru ca numele lui Ionesco să fie înscris aici, pe Aleea Celebrităților, alături de marii săi confrați, unii dintre ei laureați ai Premiului Nobel: Jon Fosse, anul trecut, și Wole Soyinka, anul acesta. Din păcate, Ionescu nu a primit acel premiu. Dar, poate, recunoașterea vine și din alte spații decât cele oficiale. Uneori, vine dintr-o scenă tăcută și o replică spusă din inimă. Ne dorim ca acest gest să nu fie doar un act simbolic. Ne dorim ca opera lui să fie pusă din nou în lumină, jucată, studiată, iubită. Prin platforma doctorală internațională, în cadrul festivalului, avem în acest an reprezentanți din 49 de universități din lume. Asta cred că e cea mai frumoasă formă de omagiu: nu doar să-i rostim numele, ci să-i continuăm gândirea, să-i trăim teatrul. Pentru că, da, Regele moare. Dar nu dispare".

Această amintire, împărtășită cu o sinceritate care răscolește, va reverbera în conștiința teatrului românesc, european și, cu puțină dreptate, chiar dincolo de el. Aceste cuvinte au fost rostite de moderatorul acestei întâlniri extraordinare, Octavian Saiu, care l-a introdus apoi pe marele actor Victor Rebengiuc: „Din ceea ce a rostit aici Constantin Chiriac, cu o emoție pe care nimeni nu o poate simula, se desprinde ceva esențial: în Ionesco totul este profund uman. Este o eroare de fond, recurentă în interpretările multor regizori și actor, aceea de a considera personajele sale ca niște entități abstracte, niște simboluri filozofice fără carne, fără puls. În realitate, umanitatea fragilă, rătăcită, vulnerabilă, a personajelor lui Ionesco, e cea care ne



rănește, ne râde și ne plânge din scenă. Unul dintre cele mai sensibile spectacole dedicate operei lui Ionescu s-a născut în urmă cu câțiva ani la Teatrul Național din București. Protagoniștii? Nu doar actori. Nu doar nume. Nu doar maeștri ai scenei. Ci oameni care sunt teatru. Oameni care au dat sens expresiei «școală de teatru» doar prin simpla lor prezență. Care ne-au învățat ce înseamnă adevărul rostit pe o scenă. Poate unii dintre dumneavoastră își amintesc de acea întâlnire de acum doi ani, tot aici, la FITS, când am dedicat un moment special memoriei lui Liviu Ciulei. A fost o clipă în care prezența lor, Victor Rebengiuc și Mariana Mihuț, a luminat sala, a umplut-o de acea tăcere vibrantă în care doar Teatrul cu majusculă poate exista. Bine ați venit alături de noi, domnule Victor Rebengiuc. Vă vedem, vă simțim, vă mulțumim!"

Răspunsul maestrului Victor Rebengiuc a venit prompt: „Am stat. Am citit. Am încercat să înțeleg opera lui Ionesco, dar nu m-a atras. Eram speriat de termenul ăsta: «teatru abstract». Nu știam ce înseamnă. Cum se face? Stăm în cap? Jucăm pe burtă? Pe spate? În mâini? Habar nu aveam. Mi se părea o poveste prea departe de ceea ce știam eu că e teatrul. Și totuși, cu spectacolul Regele moare, datorită regizorilor Grosu, care m-au distribuit, am pornit la un drum nou. La început, nu știam unde mă va duce. Aveam teamă. Dar pe parcursul repetițiilor, de la lectură, la scenă, am început să înțeleg ceva esențial: abstractul nu e nimic altceva decât felul nostru de a percepe viața. Trăim fără să ne întrebăm în profunzime de ce suntem aici... Ce avem de făcut? Care e rostul nostru? Ce lăsăm în urmă? Am înțeles că, de fapt, Ionesco nu vorbește despre moarte, ci despre viață. Moartea e doar un capitol. Un final inevitabil. Dar în spatele lui stă un drum, cu greșeli, iertări, bucurii, muncă, întrebări și, poate, răspunsuri. Cred că *Regele moare* e piesa prin care Ionesco și-a pus, ca fiecare dintre noi, întrebarea: «De ce murim? De ce nu suntem veșnici?» Și, deși n-a primit un răspuns definitiv, a reușit ceva mai important: să se împace. Eu, prin această piesă, am ajuns acolo. După premieră, ani la rând, m-am simțit liniștit. Împăcat cu mine. Cu gândul că moartea nu e altceva decât o încheiere de episod. Și nu, nu mă mai sperie".

E greu să spui ceva când cuvintele au deja greutatea destinului. Dar Victor Rebengiuc reușește imposibilul: să transforme un moment festiv într-un legământ profund între generații, între maestru și discipol, între prezent și posteritate. „Ne sperie despărțirea de dumneavoastră", a mărturisit emoționat moderatorul Octavian Saiu. „Pentru că nu vrem să se întâmple. N-am văzut niciodată atâția oameni fericiți ieșind de la teatru cum am văzut după Regele moare și Tatăl."

În acest dialog atât de intim, dar, în același timp, public, a apărut o provocare: ce i-ar spune Victor Rebengiuc, astăzi, lui Ionesco? „I-aș mulțumi din suflet că a existat și că există, prin tot ceea ce a lăsat. Era profund afectat de ce se întâmpla în România. Dar, în adâncul lui, era român și era mândru că este român. Asta este adevărata mândrie: nu să bați cu pumnul în piept, ci să dovedești, prin faptele tale, prin ceea ce lași în urmă. Iar el a dus România în Academia Franceză. A dus cultura română acolo, nu regimul, nu ideologia vremii, ci sufletul și spiritul nostru. I-aș spune atât: «Domnule Ionesco, vă mulțumesc din suflet pentru că ne-ați făcut cunoscuți lumii prin artă, nu prin politică. Ați făcut România să existe într-un loc înalt, de neatins, care ne obligă și pe noi să fim demni de această moștenire»."

A fost un moment în care, mai mult decât orice, tema Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, „Mulțumesc", și-a găsit forma supremă. Nu într-un afiș sau într-un discurs festiv, ci într-o simplă propoziție rostită cu voce liniștită și cu sufletul deschis: „Vă mulțumesc că ați existat." Acest „mulțumesc" nu aparține doar lui Victor Rebengiuc. Aparține nouă tuturor. Și se va auzi, de-acum, ori de câte ori vom păși, în tihnă sau cu freamăt, pe Aleea Celebrităților din Sibiu.

Loreta Popa

Sibiu Performing Arts Market
Bursa de Spectacole de la Sibiu (SIPAM)



Structură asociată a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS), a cărui ediție curentă reunește 842 evenimente la care participă peste 5000 de artişti din 82 de ţări, Bursa de Spectacole de la Sibiu oferă, de 28 de ani, prilejul de întâlnire și dezbatere pentru artiști, operatori culturali, instituții de spectacole și producători importanți din artele spectacolelor și alte domenii creative, facilitând crearea de rețele culturale.

Încă de la prima ediție, în 1997, Bursa a reușit să creeze legături de cooperare între artiști, companii independente și instituții de stat din domeniul artelor spectacolului, dezvoltându-se de la ediție la ediție ca rețea culturală care mijlocește inter-relaționarea între participanți și devenind o platformă culturală globală.

Organizată în format hibrid în 2021, SIPAM își păstrează caracterul deschis, oferind participanților întâlniri față în față, în format hibrid și online. Bursa de Spectacole de la Sibiu conectează prezentatori consacrați și emergenți, festivaluri, companii producătoare, manageri, consultanți și lideri culturali, oferind tuturor un cadru organizat în care se realizează prezentări, se dezbat ultimele tendințe sau se sudează parteneriate de creație.

Rebranduită în 2024 ca SIPAM (Sibiu Performing Arts Market), Bursa de Spectacole joacă rolul de facilitator, punând la dispoziția artiștilor aflați la început de drum ocazia de a întâlni profesioniști recunoscuți la nivel internațional, de la care pot învăța și afla ultimele tendințe în artele spectacolului. Totodată, SIPAM creează cadrul general în care artiștii pot beneficia de oportunități de dezvoltare profesională continuă, aceștia având șansa de a se face remarcați de producătorii de spectacole. Nu în ultimul rând, artiștilor li se oferă un spațiu în care să-și promoveze proiectele curente și să-și găsească parteneri pentru ideile de proiecte culturale. Artiștii se pot asocia unor inițiative emergente sau în desfășurare și pot alege să stabilească parteneriate și să construiască proiecte culturale multinaționale împreună cu alți artiști prezenți din țările participante.

Ediția din 2025 are ca scop declarat să reflecteze la urgențele sectorului și să încurajeze reflecția critică și cooperarea internațională, printr-un program divers care pune în dialog diplomația culturală, sustenabilitatea, inovația tehnologică și solidaritatea artistică. Timp de patru zile, între 23 și 26 iunie, Bursa de Spectacole de la Sibiu a propus un program plin de oportunități: conferințe tematice, sesiuni de pitch, dezbateri între festivaluri, prezentări de modele instituționale și formate de networking. Introdusă în 2024, *Pitch Project Session* a suscitat interes, peste 100 de propuneri de proiecte fiind trimise, dintre care doar 10 au fost selectate pentru a fi prezentate în fața juriului internațional de prestigiu.

În 23 iunie, Conferința de deschidere a SIPAM 2025 a stabilit conceptual viziunea pentru viitorul sustenabil al sectorului cultural, propunând recunoștința ca principiu călăuzitor. În deschiderea conferinței au luat cuvântul Constantin Chiriac, Președintele Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu și al Bursei Internaționale de Spectacole de la Sibiu; Octavian Saiu, Președintele *International Association of Theatre Leaders* (IATL), consultant cultural și academic; Roy Luxford, Director creativ al Edinburgh International Festival; Harold David, Co-președinte al Avignon Festival & Compagnies (Franța); Liviu Jicman, Președintele Institutului Cultural Român (ICR) și al rețelei European Union National Institutes for Culture (EUNIC) și Hege Knarvik Sande, Director al Performing Arts Hub Norway. Au moderat discuțiile Cosmin Chivu, Conferențiar la Sands College of Performing Arts, New York, SUA, și Oana Marin, Asistent universitar la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu și Coordonator al Bursei Internaționale de Spectacole de la Sibiu.

Pe toată durata SIPAM 2025, s-a organizat și seria Conversațiilor Culturale, moderate de Teresa Brayshaw (Profesor de Arte Spectacolului, Universitatea Salford, Regatul Unit) și Ștefan Tunsoiu (actor la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu și asistent universitar doctorand la Departamentul de Dramă și Studii Teatrale al Facultății de Litere și Arte, Universitatea Lucian Blaga din Sibiu), serie anuală care reunește interviuri cu artiști și profesioniști din artele spectacolului implicați în Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.

Dintre evenimentele SIPAM 2025 organizate pe 24 iunie, amintim reuniunea directorilor de festivaluri de renume cu artiști vizionari și programatori internaționali într-o conversație esențială despre modul



în care cele mai influente festivaluri de teatru din Europa își regândesc rolul curatorial în contextul crizelor globale. La evenimentul moderat de Cosmin Chivu au participat Constantin Chiriac, Harold David, Roy Luxford și Octavian Saiu.

Sesiunea care a succedat reuniunea directorilor de festivaluri, moderată de Cosmin Chivu, a reunit lideri și reprezentanți ai festivalurilor și burselor internaționale de arte ale spectacolului care au dezbătut modul în care platformele sprijină schimbul intercultural, solidaritatea artistică și reziliența comunitară. La reuniune au participat Vicențiu Rahău (Director organizare și program, Sibiu International Theatre Festival, Romania); Koray Alper și Eray Eserol (Turkish State Theatres); Dr. Yeşim Gürer Oymak (Istanbul Foundation for Culture and Arts/ Istanbul Theatre Festival, Turcia); Jørgen Knudsen (Black Box teater/ Oslo Internasjonale Teaterfestival, Norvegia); Maxime Robin (Carrefour international de théâtre de Québec, Canada); Siri Løkholm Ramberg (Festivalul Internațional Fosse/ Det Norske Teatret, Norvegia); Mazen El Gharabawy (Fondator și Președinte, Sharm El-Sheikh International Theatre Festival for Youth, Egipt); Miriam Prestøy Lie și Torkil Sandsund (Theatre Festival in Fjaler, Norvegia); Richard Jordan (Richard Jordan Productions, UK) și Criss Henderson (director executiv of Chicago Shakespeare Theater).

Sesiunea PAHN - Performing Arts Hub Norway prezintă Norvegia Acum – o incursiune profundă în scena și structurile artelor performative din Norvegia a oferit o perspectivă detaliată asupra tendințelor actuale din domeniul norvegian: sistemele de finanțare, oportunitățile de turneu și colaborările posibile cu companii, festivaluri și instituții culturale.

În 25 iunie, Cosmin Chivu a moderat discuția între fostul director artistic al Brooklyn Academy of Music, Joseph V. Melillo (1983–2018), și actuala directoare artistică, Amy Cassello, despre evoluția, provocările și viitorul uneia dintre cele mai inovatoare instituții culturale din SUA, analizând modul în care instituția de spectacol își păstrează angajamentele în contextul noilor provocări globale.

În aceeași zi, Conferința „Dezvoltarea Artelor prin Strategii Inovatoare, Programare Curajoasă și Alianțe Globale", moderată de Cosmin Chivu, a prilejuit o dezbatere despre modul în care organizațiile de arte din America de Nord își transformă abordările prin colaborări globale. Administratori culturali, directori artistici, curatori și finanțatori au abordat din perspectivă practică realizarea modelelor inovatoare de programare, extindere a identităților artistice și dezvoltare a alianțelor interculturale. Dintre participanți, menționăm pe: Alicia Adams (fost vicepreședinte, Programare Internațională și Dans, The John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C., USA), Lisa Richards Toney (Președinte & CEO, Association of Performing Arts Professionals, SUA); Stephanie French (Președinte, Stephanie French Consulting, SUA); Carla Hoke-Miller (Director de Muzică, Biroul Primarului NYC pentru Media și Divertisment, SUA); Mark Russell (Curator, Under the Radar Festival, SUA) și Gilles Doré (Director Executiv, CINARS, Canada).

În ultima zi a SIPAM 2025, pe 26 iunie, Cristian Mungiu, regizor de film a dialogat cu Peter Bradshaw, critic de teatru britanic, și Tudor Reu, producător și colaborator vechi al regizorului într-o sesiune moderată de Oana Marin și Cosmin Chivu, în care principalele aspecte discutate au fost interferențele și zonele de convergență ale artelor spectacolului și cinematografului, rolul FITS în promovarea colaborării inter-arte și promovarea a actorilor de teatru și de film, complementaritatea dintre teatru și cinematografie în cadrul Festivalului, relația între creație și conținut și dezbaterea principalelor provocări pe care generarea de conținut le ridică echipelor creative și publicurilor, cu accent pe transformările la nivel de receptare care generează adaptări în producția de artă cinematografică.

Tot în 26 iunie, întâlnirea de închidere a SIPAM 2025, oferă participanților ocazia de a împărtăși impresii, de a oferi feedback și de a explora cum poate evolua Bursa ca spațiu relevant pentru conexiune internațională și dezvoltare profesională. La conversația deschisă și informală, cu reflecții din partea lui Anthony Sargent și Cosmin Chivu, moderată de Oana Marin, sunt invitați toți participanții să contribuie cu idei și sugestii pentru viitor.

Alexander Hartmann

11 luptători. Arta marțială ca spectacol de dans


Sebastian Marcovici

Extensiile spectacolului contemporan înseamnă absorbția continuă de posibilități tehnice și totodată expresive, accesând forme arhaice ale luptelor, în care abilitatea corporală este unul dintre obiectivele prioritare ale teatralității. În nici o altă zonă culturală nu se află o fuziune atât de echilibrată între dans și artă marțială, așa cum este perimetrul artistic chinezesc, unde tradiția și consistența ritualică fixată de acesta generează forme artistice cu o identitate aparte. Legătura dintre termenul „wu" care reprezintă melanjul dintre dans și luptă suprapuse ritmului agresiv, consolidează trăsăturile atmosferei războinice dominante, susține evoluția personajelor din spectacolul prezentat de prestigioasa companie de dans kung fu asociată cu numele star-ului de la Hollywood, Jackie Chan, dar și cu stilul său de spectacol corporal din filmele comerciale în care acesta evoluează.

Pentru spectatorul occidental este inevitabilă o scurtă privire asupra evoluției spectacolului de teatru și asupra evidentelor beneficii aduse de combinația dintre dans și arte marțiale. Aceste intersecții interesează din ce în ce mai mult imaginația regizorilor și a coregrafilor din sfera dansului contemporan, a circului, a antrenamentului performerului. Cei mai cunoscuți coregrafi ai scenei occidentale face deseori apel la acest tip de resurse de mișcare din sfere non-artistice, realizând, în cele din urmă, combinații rafinate din punct de vedere vizual, care stimulează asociațiile și referințele spre alte zone culturale, completând tendințele teatralității interdisciplinare spre care se orientează în mod galopant spectacolul coregrafic din ultimii ani. Mai mult decât atât, folosirea teatrală a artelor marțiale și a laboriosului antrenament al corpului și minții devine unul dintre cele mai interesante și generos valorificate instrumente de amplificare a repertoriului gestual și fizic al actorului sau dansatorului. Pe de altă parte, privind din perspectiva artistului oriental, arta marțială înseamnă strategii firești pentru teatralitate. Simbolismul prin care este configurată structura spectacolului aduce teme antice, preponderente în spiritualitatea și filosofia chineză, configurate în această arhitectură, ca resursa creată din elementele universului, geniul maestrului, energia fluidă a luptei, activarea forței autodepășirii de către discipol, toate fiind prelucrate coregrafic prin prestația artiștilor care materializează aceste simboluri: Su Xiaopeng, Su Jingjing, Cao Jialong, Zhang Yong, Feng Haolong, Ren Jinkun, Luo Yuhao, Meng Zhikuan, Zhang Shuaihao, Dong Yongsheng, Zhang Qizheng, Wang Yukun,Yu Xingyang.

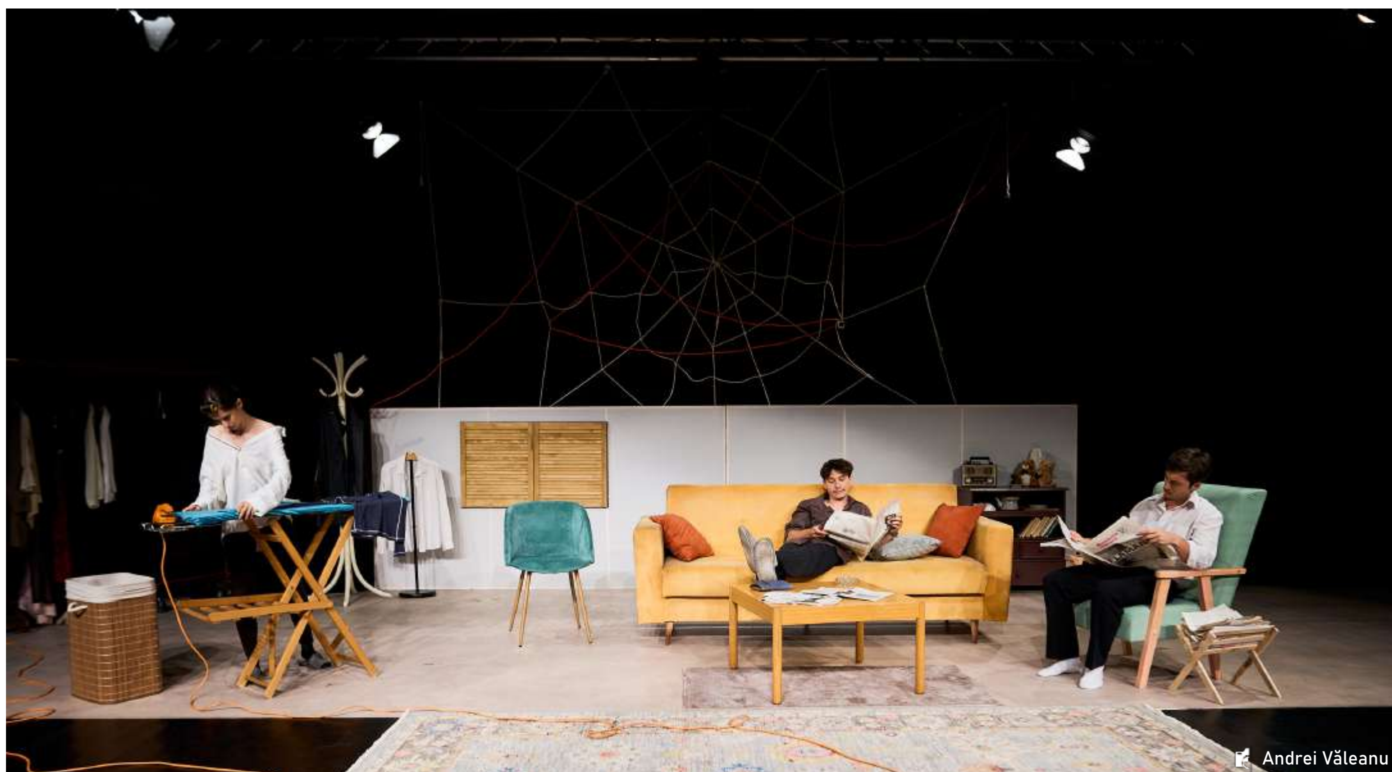
Spectacolul companiei Jackie Chan este așadar orientat spre un registru teatral în care este valorificată prioritatea excelenței corporale, creată din fuziunea între artele marțiale tradiționale chinezești, elemente de acrobație și circ, contorsionări, formule montate în tablouri care trimit spre imagini și situații în care confruntarea de forțe reprezintă cel mai important și dorit detaliu al spectacolului. Este vizibilă și o nuanță cvasi-ritualică a discursului, suprapusă frecventelor referințe la filme de acțiune prezente prin proiecțiile unor fragmente care însoțesc concepția coregrafică. Acestea îi au ca protagoniști pe Bruce Lee, Donnie Yen sau alte personaje legendare imortalizate în cinematografia chineză din perioada anilor '70 și '80.

Este evidentă, de asemeni, tema maestrului și a discipolilor disciplinați și ambițioși care urmează un ritualic sistem de antrenament, obstacolele care trebuie înfruntate, prin care sunt activate forțele interioare ale luptătorului în vederea depășirii oricărui obstacol fizic, de extindere a flexibilității corporale și, în cele din urmă, de atingere a unui nivel impecabil al excelenței. Aceste imagini sudează coerența care încheagă tablourile din care este construit spectacolul creat de compania chineză de dans.

Deși este vorba de un spectacol al virtuozității atletice, în care dansul intervine doar ca formulă de fluidizare și de asigurare a narativului simbolic, regia semnată de Hu Mingwu oferă un recital de virtuozitate corporală. Elementele de *kung fu* și *tai-chi* reprezintă, dincolo de perfecționismul tehnic și încărcătura spirituală a mișcării, un spectacol antrenant și în care performerul își etalează largul repertoriu de abilități scenice.

Alba Stanciu

Ursul și veverița – o fabulă despre alegeri nefericite


Andrei Vâleanu

Privește înapoi cu mânie și încearcă să mai salvezi ceva din pasiunea în flăcări dintre Romeo și Julieta, navighează o tragedie la fel de frustrantă a lipsei de comunicare și explorează modul în care ar fi putut să degenereze căsnicia celor doi îndrăgostiți scriși în stele, dacă ar fi fost salvați de la moarte – acestea sunt invitațiile oferite personajelor și spectatorilor deopotrivă de către textul lui John Osborne în regia lui Alexandru Boureanu. Iubirea shakespeariană ideală, în ciuda tuturor conflictelor și obstacolelor de clasă, devine atât de cinică și adulterină în Anglia de aproape patru secole mai târziu, încât se ridică problema dacă, într-adevăr, mai există (sau a existat) vreo urmă de iubire între Jimmy și Alison, sau dacă Alison nu ar mai fi trebuit să se întoarcă niciodată.

Căsnicia celor doi pare că s-a produs în momentul unicei intersectări a aspirațiilor lor în timp ce își continuau devenirea în sensuri opuse: Alison este o soție arhetipală a Occidentului anilor 50', provine dintr-o familie înstărită și caută cu disperare puțină liniște și tihnă, în timp ce Jimmy provine din clasa muncitoare din care încearcă din răsputeri să se eleveze și nu mai poate suferi liniștea, pentru el asurzitoare, rutina lipsită de entuziasm și de efervescență intelectuală înlocuită cu foșnăitul acelorași ziare și al acelorași haine puse la călcat într-un șir chinuitor de duminici plicticoase. Pânza de păianjen imensă care domină scena clarifică imaginea personajelor ca niște insecte prinse în capcana unui păianjen sub forma stării financiare, civile și relaționale de care încearcă în zadar să se desprindă. Jimmy vorbește cel mai mult, se disprețuiește cel mai mult pe sine prin insultele pe care le aruncă celor apropiați și nu dispare niciodată de pe scenă – atunci când nu se află fizic acoperă cu repetițiile sale la saxofon conversația dintre Alison și prietena ei, Helena, sau cel puțin este menționat în conversația dintre celelalte personaje. Numai Jimmy și cele două femei pe care ajunge să le iubească primesc ocazia de a adresa direct publicului câte un monolog sub forma unei confesiuni personale intime făcute pentru reglarea propriilor emoții declanșate de tensiunea conflictelor din spatele lor. Totuși, în nemulțumirea constantă și goana sa către emancipare și descoperirea lumii din afara casei, Jimmy îi ignoră pe Alison și pe Cliff, singurul dintre prieteni care încă este prezent în viața lui, eventualele lor emoții, opinii ori dorințe, iar eventualele relații fructuoase din jurul lui se erodează în mod accelerat, în oglindă față de cum Viktor Frankenstein se dezumanizează treptat, odată ce a prins gustul experimentului științific divinizat. Ca în *Visul unei nopți de vară* Jimmy și Alison par (deși nu sunt) vrăjiți să îi prefere temporar pe Helena și respectiv Cliff, iar piesa construiește un absurd subtil al moravurilor căsniciei și al adulterului deja previzibil prin complimentele și săruturile fără rezerve dintre Cliff și Alison, prin trecerea bruscă de la ură la iubire efemeră dintre Jimmy și Helena și prin convingerea celei din urmă drept persoană religioasă că ea își asumă propriile valori în legătură cu ce este bine și ce este rău.

Istoria se repetă în oglindă între primele două acte și al treilea: Alison calcă pantalonii lui Cliff iar Helena îi spală cămașa, Helena este musafira nepoftită (posibil dorită pe ascuns de Jimmy), în timp ce Alison este musafira prea greu de suportat și dorită doar pe ascuns de Jimmy. Poezia șubredă a lui Jimmy din prima jumătate se reflectă ulterior sub forma unei mici piese de teatru ce recreează legenda în care Ulise trage pe sfoară un ciclop folosind numele „Nimeni", în spiritul fostei prietene pline de viață a lui Jimmy, Madeleine. Este Alison lipsită de orice sclipire a fascinației în comparație cu Madeleine sau nu o putem vedea pe Alison decât prin prisma perspectivei lui Jimmy, personajul care monopolizează până într-un punct viața lui Alison și întreaga piesă cu frica sa de a fi devorat prin actul sexual, cu misoginismul și aroganța ce îi eclipsează sclipirea de geniu? Deconectarea lui totală de propria viață emoțională este evidentă și în tensiunea dintre el și Cliff: îmbrățișarea lor forțată din prima jumătate se oglindește în cea de-a doua, într-un dans executat stângaci și finalizat cu o bătaie cruntă între cei doi prieteni, o demonstrație a imposibilității homoerotismului platonic masculin într-o societate patriarhală ce pedepsește comportamentele masculine vulnerabile și eliberatoare. Dictatura arbitrară a emoțiilor impulsive și dereglate ale lui Jimmy decide care sunete merită ascultate și care nu, cine este cu adevărat animat și cine nu, precum și faptul că un ziar și o poveste de dragoste non-umană pot umple golul lăsat de relația disfuncțională și pierderea copilului lui și al lui Alison. Lor pare că le este imposibil să fie fericiți în afara fabulei în care el este un urs puternic și mare, iar ea este o veveriță jucăușă. Povestea de dragoste a lui Jimmy și Alison are nevoie de mai multe alune și mai multă miere, însă mai mult decât orice altceva are nevoie de o ședere acasă duminica marcată de dorința autentică de (re)descoperire reciprocă a tinereții fericite, precum și cel mai probabil de un gram de feminism.

Alexia Carson

Tertium non datur sau arta de a lua lucrurile în râs



Piesele scurte care compun spectacolul Tertium non datur(scrise între 1905 și 1939, când încă mai exista luxul de a pierde timpul cu grație) sunt adevărate miniaturi teatrale, fantezii tratate cu umor și o inteligență ușor condescendentă, dar niciodată lipsită de farmec. Fiecare scenă pare o cameră de hotel în care intri fără să știi exact dacă vei găsi un amant, o lecție de viață sau doar o oglindă bine luminată. Dialogurile sunt suple, elegante, neverosimil de naturale, în sensul în care nimeni nu vorbește așa în realitate, dar toți am vrea s-o facem.

Totul se petrece cu o lejeritate care nu exclude precizia, cu o muzicalitate a replicii care amintește că teatrul e, mai presus de toate, o artă a rostirii: al replicii tăioase rostită cu zâmbetul pe buze, al gestului mărunt care compromite o întreagă morală, al ridicatului din sprânceană care înlocuiește o întrebare incomodă. Guitry n-ar fi fost străin acestui univers scenic, dimpotrivă, probabil că l-ar fi aplaudat discret, din loja cea bună, cu o pălărie în mână și un gând ușor răutăcios în minte.

Poate că aici stă marea calitate a spectacolului: în această formă de rafinament demodat, care nu se ia prea în serios și, tocmai de aceea, reușește să spună lucruri grave cu aerul că doar glumește. O lume în care adulterul este un pretext pentru meditație filosofică, iar fidelitatea este o formă de vulgaritate. Dintre toate aventurile teatrale semnate de Silviu Purcărete (carnavalești, baroce, senzuale, adesea imprevizibile în pulsațiile lor vizuale și sonore), Tertium non datur surprinde printr-un început care te poartă, aproape pe nesimțite, spre ecoul subtil al Orientului îndepărtat. Amintirea Poveștii prințesei deocheate (regia: Silviu Purcărete) ori a Omului cel bun din Seciuan (regia: Andrei Șerban) este un fel de construct subteran care evocă un fond cultural al miraculosului, al contrastului etic purtat pe scena mitului. Așa debutează acest colaj teatral, coproducție între Teatrul Odeon din București și Centrul Cultural Municipal George Coșbuc din Bistrița. Însă, pe măsură ce spectacolul avansează, decorul simbolic se mută în zona Europei decrepite, care este o lume în derivă morală, ironizată cu aciditate prin instrumentele parodiei și caricaturii teatrale.

Scenografia îi aparține lui Dragoș Buhagiar, iar coloana sonoră originală este compusă de Vasile Șirli.

Rezultatul reflectă o viziune coerentă și plină de vitalitate, în acord cu principiul afirmat de regizorul Silviu Purcărete: „Eu cred că teatrul este un lucru care, dincolo de meșteșug și de sudoare, trebuie făcut și cu foarte multă bucurie." Această bucurie de a crea se transmite, la rândul ei, publicului, care reacționează pe măsură — implicat, amuzat, receptiv la propunerea scenică.

Materialul textual parcurs de spectacol este extrem de variat, de la structuri inspirate din teatrul kabuki (precum piesa lui Tsurya Namboku al IV-lea), până la fragmente care evocă spiritul lui Goldoni, Rabelais și, desigur, Guitry — poate mai puțin cunoscut publicului larg, dar valorificat aici cu finețe și intuiție regizorală. Din aceste surse diverse, Purcărete extrage ceea ce este esențial: o substanță teatrală ludică, uneori excesivă, dar întotdeauna expresivă și coerent articulată.

În ansamblu, spectacolul propune o suită de tipologii și situații arhetipale, explorate cu un simț clar al ritmului și al comicului – de la comedia bufă la satire rafinate –, rezultând într-o formulă de teatru care comunică eficient, fără să își trădeze complexitatea interioară. Personajele care populează acest prim segment din Tertium non datur sunt conturate deliberat în registru parodic, cu trăsături accentuate, aproape caricaturale, dar nu lipsite de o anumită tandrețe ironic-umanistă. Tipologiile se dezvăluie în tușe groase, cu o expresivitate care amintește mai curând de un tablou expresionist decât de portretul realist: soțul distrat, plecat „la Canton" cu o misiune simplă (să cumpere un pieptene adaptat la forma capului și, eventual, a lunii) se întoarce cu o oglindă, provocând o ceartă conjugală în care obiectele devin pretexte pentru tensiuni latente.

Într-un alt tablou, vecinătatea devine spațiu de conflict cotidian: meseriașii harnici, zgomotoși și conștiincioși intră în coliziune comică cu un proprietar visător, partizan al liniștii cu orice preț — într-o țară unde, cum ni se sugerează ironic, somnul a ajuns să fie



valorizat excesiv, ca formă de evadare. Obsedantul ritm sonor generat de meșteșugarii ocupați (o percuție domestică reiterată până la absurd), miniaturizarea intenționată a obiectelor și a gesturilor, măștile care se pun și se retrag cu o precizie aproape ritualică, precum și rostirea emfatică, voit solemnă, a unor enunțuri ce frizează banalul, toate aceste elemente alcătuiesc o lectură fertilă, rafinată și subtil ironică a ceea ce am putea numi, prin filtrul lui Silviu Purcărete, o formă de kyōgen european. Această tehnică teatrală arhaică, născută în spațiul chinez și rafinată în Japonia medievală, era menită să ofere contrapunct comic spectacolelor solemne de teatru nō. În esență, kyōgen-ul își trage seva din paradox: este o artă a rupturii, a glumei plasate într-un context de gravitate, dar și a deraiării conștiente de la logică și normă. Purcărete pare să integreze acest spirit în structura fragmentară a spectacolului, nu prin mimetism stilistic, ci printr-o translație de principiu: umorul absurd, comportamentele deviante, rostirile care încarcă golul de sens și ritualul degradat sunt folosite ca instrumente de demascare a convenției.

Din această suită de episoade se naște o galerie de figuri pitorești, aproape tușante în stângăcia lor, dispuse, chiar și temporar, să renunțe la convențiile sociale, pentru a rosti adevăruri necosmetizate. Soțul aerian, soția ușor credulă, soacra sarcastică, meșterii serioși – fiecare își joacă partitura în această mică frescă a „comediei umane" în miniatură, în care gestul banal devine gest teatral, iar conflictul mărunt, o punte spre reflecție asupra naturii relațiilor interumane.

Austeritatea inițială a decorului, desenat în linii epurate, cu influențe orientale discret sugerate, este rapid contrazisă de tablourile următoare, unde exuberanța vizuală se instalează plenar: mobilier voluminos, lenjerii diafane, costume elaborate purtate ostentativ pe scenă, toate compun un univers scenografic cufundat într-un „secol francez" al rafinamentului afectat, al eleganței ușor ridicole prin exces. Acest contrast vizual funcționează ca o parabolă a instabilității identitare și a deriziunii sociale care însoțește personajele, în special perechile de amorezi „nefericiți" ce flirtează cu sinuciderea dintr-o capricioasă formă de imaturitate afectivă. Scenele sunt dominate de un comic al nepotrivirii, în care figura amantului idealist este detronată de reacțiile prozaice ale unui soț încornorat, dar plin de resurse. Amantlâcurile, desfrâul domestic, infidelitățile tratate cu nonșalanță — toate aceste teme recurente ale unei burghezii lipsite de repere morale devin axe în jurul cărora se organizează dinamica scenică. Moralismul nu este enunțat didactic, ci filtrat printr-o mizanscenă în care ridicolul devine instrument de expunere critică.

Farseurul sentimental alternează cu îndrăgostitul penibil, într-o galerie de figuri construite cu o acuitate burlescă ce amintește de marile comedii de moravuri. Iar într-un asemenea univers teatral, bogat în semnificații și tonuri, actorii — toți nume remarcabile ale scenei contemporane — se mișcă cu o libertate expresivă remarcabilă, jonglând cu convențiile și clivajele dintre rol și aparență, dintre gest și intenție, cu o vervă plină de fantezie și rafinament.

Eliberat din registrul epurat al teatrului oriental — acolo unde gestul conține sensul, iar simplitatea e purtătoare de adevăr —, spectacolul Tertium non datur se deschide treptat către un univers tot mai ornamentat, în care grotescul, artificiul și comicul burlesc se instalează cu o voluptate calculată. Barocul gestual, exuberanța costumelor, reluările comice ușor alungite în timp transformă propunerea scenică într-o orchestrare teatrală ce își asumă, cu luciditate, convenția spectacolului despre spectacol.

Diana Nechit

Greatful.
Mulțumim, Sibiu.





SUPERBULE pentru supertrăiri la

FI
TS
2025



Puritate cu
SUPERBULE

Viața e un șir nesfârșit de burți


Sebastian Marcovici

Ultima oară văzut de către publicul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu în Richard al III-lea, spectacol semnat de Silviu Purcărete ce s-a difuzat online în cadrul ediției din anul 2020, Kuranosuke Sasaki revine pe scena naționalului sibian cu un one man show semnat de același regizor. Iona este un spectacol provocator, care invită publicul să mediteze asupra condiției absurde a umanității. Ideea de a pune în scenă această piesă a fost, după cum mărturisește directorul teatrului sibian, Constantin Chiriac, rezultatul unui proces de selecție riguros, în care s-a dorit identificarea unor texte cu rezonanță universală, texte capabile să creeze un dialog profund între culturi. Astfel, s-a ajuns la piesa lui Marin Sorescu, Iona. Iona ne vorbește despre iluziile care îi atrag pe oameni de-a lungul vieții. Visul de aur al nostru este de a înota gălăgios către fericirea supremă. Totuși, rareori reușim să ajungem la ea înainte de a ni se scurge nisipul din propria clepsidră. Ne dorim ca drumul pe care îl avem de parcurs să fie unul limpede, fără capcane. Dacă asta nu se poate, ne dorim ca, de-a lungul vieții noastre, să ni se arate Dumnezeu pentru a ne lumina acest drum, pentru a ne răspunde la o (nu) foarte simplă întrebare: Care este sensul existenței noastre? Din antichitate și până astăzi, această întrebare a frământat multe capete luminate. Când zeii sunt prezenți, întrebarea poate primi răspuns. Când nu sunt prezenți, dialogul se transformă în tragicul monolog al omului în căutare de sens. Despre asta este vorba în Iona: omul aflat în căutarea unui sens (al unuia absolut, am putea zice). Acest mesaj este ambalat și prezentat sub forma poveștii pescarului care încearcă să iasă din burta peștelui care l-a înghițit. Ajuns în acest punct, Iona începe marea sa călătorie, ce are ieșirea ca destinație finală. Scopul său este de a scăpa din această închisoare labirintică în care a fost aruncat de către destin.

În ce privește scenografia semnată de către Dragoș Buhagiar, decorul este unul minimalist, ce degajă o atmosferă de austeritate. Motivul pentru care Purcărete optează pentru această estetică este că întreaga reprezentație trebuie să se sprijine pe interpretarea lui Kuranosuke Sasaki, pe capacitatea sa de a face vizibilă lumea interioară a lui Iona. De aceea, toate componentele scenice par să se concentreze pe a-l pune în prim-plan pe actor. Precum am fost deja obișnuiți, în alte spectacole de-ale sale, cele patru tablouri ale tragediei sunt imaginate pe mai multe nivele. În Iona, scenografia este o construcție stratificată, ce se prezintă spectatorului pe rând.

În primul tablou, ce ni-l înfățișează pe Iona aflat pe o mare pustie, fundalul îl constituie un zid făcut din hârtie. Din acest loc, Iona încearcă să prindă pești. Dar soarta face ca plasele sale să fie mereu goale. Dezamăgit, decide să pescuiască peștii din acvariul adus de acasă, cei pe care i-a mai prins o dată. Adesea, cei ce sunt lipsiți de satisfacții de-a lungul vieții își găsesc refugiul în micile bucurii pe care le cunosc (de parcă ar putea trecutul să aline prezentul). Un sunet de gong anunță momentul în care pescarul este înghițit de primul pește uriaș. Odată ce descoperă că balena a uitat să îi ia briceagul (unealta libertății), Iona încearcă să evadeze. Chitul l-a înghițit, dar nu i-a putut lua singura armă: capacitatea de a acționa și de a nu se resemna. Totuși, orice efort pare zadarnic, fiecare evadare pare să fie doar aparentă. Începem să înțelegem că universul personajului este asemănător cu o pâlnie dantescă. Fiecare pește spintecat duce nu spre libertate, ci doar către alt cerc. După cum spuneam, în primul tablou fundalul este reprezentat de un zid făcut din hârtie ce umple întregul spațiu. Prin acest zid vor fi făcute mici găuri odată ce Iona va fi înghițit de primul chit. Până în momentul în care Iona va decide să sfâșie burta peștelui, cei din sală vor asista la un scurt joc scenic: burta peștelui devine un perete fals prin care Iona face găuri cu briceagul. Declamându-și monologul, acesta se va muta de la o gaură la alta, de parcă s-ar afla în dialog cu o altă persoană (fiecare schimbare a poziției lui Iona fiind marcată de o lumină ce direcționează privirea spectatorului). Scenic vorbind, Purcărete creează, prin intermediul acestui joc, un moment ce rupe monotonia spectacolului, dar fără a trivializa întreaga secvență. Captivați de ritmicitatea acestui dialog, spectatorii vor asista la un moment ce îmbracă valențe atât comice, cât și tragice.

În următoarea scenă, suntem transportați într-un spațiu în care singurele elemente de decor sunt o masă și trei scaune. Aici, Iona întâlnește două figuri fantomatice care nu vorbesc (element deja des întâlnit în spectacolele sale). Momentul de maxim interes al acestei scene este chiar ieșirea din burta peștelui: în timp ce încearcă să își creeze o fereastră în burta peștelui cu unghiile, Iona ajunge să scrie, de fapt, ceea ce își dorește să înfăptuiască: „Răzbim noi cumva la lumină". Ultima scenă ne înfățișează victoria aparentă. Odată ce reușește să iasă din burta ultimului pește, Iona crede că a răzbit. Fundalul acestei scene îl constituie interiorul unei case românești de secol XX. Nu lipsesc de aici ziarele lipite pe pereți, covorul agățat deasupra patului (țolul), chiuveta sub care este așezată o găleată de metal, ceasul de perete cu pendulă și icoana prinsă în cui. Având impresia că a ieșit într-un final din burta peștelui, Iona își imaginează că a ajuns acasă. Revelator este momentul în care își dă seama de greșeală: privind spre fereastră la apusul soarelui, la orizont vede un șir nesfârșit de burți. Cu o liniște stranie ce îi trădează resemnarea, ajunge la concluzia că viața nu e decât atât: un șir nesfârșit de burți.

După cum spuneam, dat fiind că scenografia spectacolului nu este supraîncărcată la nivel vizual și nu presupune o construcție arhitecturală de dimensiuni monumentale, montarea lui Purcărete oferă spectatorilor posibilitatea de a comunica atât cu diferitele straturi ale decorului, cât și cu restul elementelor ce completează întreaga atmosferă scenică. Un astfel de element este componenta auditivă. Prin intermediul prezenței și absenței muzicii compuse de Vasile Șirli și a sunetelor din fundal, regizorul reușește să creeze un spațiu al așteptării și al spaimei existențiale.

Alin Gîrbu


Sebastian Marcovici

Dialogul cultural este definitoriu pentru apariţia şi continuitatea artei


Dragoș Dumitru

Octavian Saiu, reputat profesor universitar, cercetător teatral, fondator al IATL, o personalitate în lumea teatrului, obişnuieşte să spună în dialogurile teatrale pe care le moderează (aici, în cadrul FITS, şi nu numai) că aplauzele sunt o formă stilizată de a îmbrăţişa pe cineva de la depărtare. Se pot transcende astfel spaţiile – geografice, umane, sociale – şi îi putem da cuiva, poate în primul rând actorilor, care le merită cu prisosinţă mereu, dar şi celor dragi, un semn al afecţiunii noastre. Am putea afirma că şi dialogul pe care domnia sa îl construieşte cu migală şi rafinament intelectual, retorică strălucitoare şi emoţie, în compania celor mai importante personalităţi ale scenei teatrale şi din alte sfere ale culturii, reprezintă forme ale ataşamentului faţă de idei şi artă.

Cel mai recent volum semnat de Octavian Saiu este Tăceri şi cuvinte. Arta dialogului despre teatru şi îndrăznim să mărturisim că este una dintre cele mai captivante călătorii spirituale printre idei, cuvinte şi, mai ales, printre ceea ce contează întotdeauna mai mult, adevărurile din spatele lor. O simplă enumerare a celor care au participat în dialoguri memorabile pentru un public vrăjit de cum ne putem recunoaşte pe noi înşine prin ceilalţi sunt Sasha Waltz, Thomas Ostermeier, Hideki Noda, Mariana Mihuţ şi Victor Rebengiuc, Neil LaBute, Akram Khan, John Malkovich şi Ingeborga Dapkunaite, Ohad Naharin, Jin Xing, Robert Wilson. Dialogurile purtate cu aceste personalităţi sunt strânse în volumul amintit şi "aduc lumină" asupra unor subiecte pe care ni le dorim cu toţii explicate, care este sursa şi mecanismele artei. Dar ştim, aşa cum şi autorul afirma în maniera sa seducătoare, în prefaţa volumului, că substanţa reală a artei nu e voie să fie dezvăluită. Poate pentru că ne-ar dezamăgi simplitatea marii arte, poate pentru că oricum nu o să înţelegem, poate pentru că nu avem voie să intrăm pe un tărâm necunoscut. Şi totuşi, în spatele cuvintelor sunt tăcerile purtătoare de sens. Iar noi, citind volumul, ajungem să le (re)trăim cu aceeaşi voluptate cu care le-am primit ca participanţi la aceste dialoguri culturale.

Ar fi o impietate să clasificăm în vreun fel fragmentele de viaţă artistică surprinse în volum, dar ştim că, inevitabil, unul sau altele ne vor cuceri mai mult. Oricum ar fi, câştigul este al nostru şi nu e unul fără însemnătate. Aflăm despre iubirea celor doi mari maeştri ai teatrului românesc, Victor Rabengiuc şi Mariana Mihuţ, faţă de mentorul lor şi al unei epoci teatrale, Liviu Ciulei. E ca şi cum am fi transportaţi într-o lume ce nu mai poate învia decât prin memoria noastră afectivă, iar acest adevăr ne responsabilizează în mod absolut. Înţelegem că paradoxurile sociale şi nevoia de a le provoca şi depăşi i-au marcat evoluţia unui mare regizor german, Thomas Ostermeier, că dansatorii sunt mai mult decât oricare alţi artişti făuritori de lumi şi simboluri şi participăm alături de Sasha Waltz, Ohad Naharin, Akram Khan, Jin Xing, la frământările care au condus la inventarea unui nou mod de expresivitate corporală. Ne bucurăm de felul în care prietenia între marii artişti naşte capodopere şi descoperim, împreună cu John Malkovich o altă definiţie a teatrului. Pătrundem în simbolistica teatrului japonez şi acceptăm să păşim cu încredere pe punţile artistice dintre lumea noastră, europeană, şi cea asiatică. Şi vom şti acum, cu mai multă limpezime, că lumina este în teatru ceea ce, de exemplu, sunetul este în muzică, după cum ne dezvăluie Robert Wilson.

Cineva ar putea spune că toate acestea sunt doar proiecţii a ceea ce ne-am dori să se întâmple, că e un drum inaccesibil chiar şi călăuziţi de un Prospero al cuvintelorşi ideilor, aşa cum este Octavian Saiu, dar adevărul este că ne vom împărtăşi de mult mai multe. Printre altele, de umanitatea profundă a acestor artişti excepţionali, de frumuseţea lor sufletească şi curiozitatea neostoită de a descoperi noi forme de a fi liberi.

Tema volumului, aşa cum apare şi din titlu, nu este doar expresivitatea exprimării, ci şi procesul interior care a condus la cristalizarea acelei formulări. Iar periplul accederii de la gând la cuvânt este mai mult decât fascinant pentru că este însăşi esenţa fiinţei interioare care dă măsura reală a originalităţii unui artist. Poate este relativă priceperea sa de a teoretiza ceea ce creează, poate nu doreşte să se vadă într-o oglindă exterioară, care deformează invariabil adevărul, aşa cum afirma unul dintre interlocutorii lui Octavian Saiu, Ohad Naharin, dar cu toţii se vor oglindi în iubirea noastră necondiţionată pentru arta lor, pentru puterea de a ne aduce încă o fâşie de lumină, un ciob de cer sau o fărâmă de sinceritate.

Iar celui care ne prilejuieşte aceste momente de graţie, stârnindu-le prin verva sa copleşitoare nu putem decât să-i mulţumim şi să-i cerem – cu insistenţă verbală sau tăcere asurzitoare, aşa cum impune nevoia de a te împărtăşi din nou dintr-o experienţă definitorie – să ne provoace din nou şi din nou bucuriile unor dialoguri de elevaţie sufletească.

Ionica Pașcanu

TĂCERI ȘI CUVINTE

ARTA DIALOGULUI DESPRE TEATRU



OCTAVIAN SAIU



NEMIRA

Dragoste: Cotloanele ascunse ale inimii îndurerate



Diana Racz

Dragoste, spectacol regizat de Andrei și Andreea Grosu, înfățișează dinamica relațiilor cehoviene, direct și concis. Prezentat în cadrul FITS, reprezentația impresionează prin înțelegerea adâncă a mecanismelor dramaturgice, și încapsularea nucleului conflictual. Cinci povești de-ale lui Cehov sunt montate modern prin intermediul abordării regizorale care optează pentru un cadru neîncărcat, pur, dar și pe selectarea momentelor cele mai influente în contextul de astăzi, în care iubirea apare în diferite forme, mai sănătoase sau nu.

Pereți albi, sterili, minimaliști, alături de o valiză maronie, o canapea gri, și câteva scaune formează spațiul scenic. Simplitatea scenografiei ajută la centralizarea mesajului și la încadrarea în limitele unui șablon imparțial, care așteaptă să fie pictat de acțiune. Publicul este împărțit pe trei laturi, astfel stimulând actorii să-și folosească toate mijloacele expresive și să-și focalizeze concentrarea. Lumina trece de la caldă la rece, albă, după care rămâne constantă de-a lungul unei ore și jumătate. Interludiile muzicale fac, în general, trecerea între situații, dar au un rol mai important în două povești.

Astfel, prima poveste debutează cu o mică orchestră, formată din cinci violoniști și o solistă. Dirijorul îi îndrumă, într-un mod agresiv și, brutal, aducând injurii și rănindu-le stima de sine. Aici, iubirea apare sub o formă toxică, disfuncțională, datorită solistei care se îndrăgostește de dirijor. Abuzul verbal se deghizează ca dragoste, iar cei doi se rănesc unul pe altul, sabotându-și accidental carierele. În textele sale, Cehov nu portretizează nicio relație sănătoasă, iar spectacolul pătrunde adânc și scoate la iveală acest lucru prin atmosferă.

Cea de-a doua poveste urmărește viața conjugală a unui cuplu căsătorit. Femeia este actriță, terminând la Conservator, iar de soț nu știm mai multe decât că e „soțul soției sale". Ambii își expun punctele de vedere legate de partener, concentrându-se pe cele mai rele părți. Se apostrofează, se înjosesc, dar, în același timp, au momente în care se susțin și iubesc. Toată scena are loc pe canapea, iar personajele iau cuvântul pe rând. Al treilea personaj, naratorul oferă contextul la început și, în rest, mediază puțin situația.

Următoarea scenă se petrece între personajele Vera Gavrilovna și Ivan Alexieevici, un profesor și o fată de moșier. Aici, abordarea regizorală mizează pe abilitatea actorilor de a portretiza freamătul interior al fiecărei părți. Aceștia poartă o conversație banală, la primă vedere, despre vreme, dar și despre alte fleacuri casnice și planuri de viitor. Subtextul se leagă de relația sentimentală dintre ei. Pauzele sunt lungi, se schimbă mult subiectul, iar actorii par să se simtă stingheri, inconfortabili și indeciși. Prin raportarea lor la partenerul de joc, umorul ajunge să pară neintenționat, născut din bizarul relației. În plus, aici amprenta cehoviană este vizibilă din perspectiva timpului. Acesta se dilată, se întinde, iar unitatea temporală se face simțită. Avem senzația că scena nu are sfârșit și că liniștea exemplifică un alt personaj. În spectacol, consider că e bine să încerci imersarea publicului, dar, pentru mine, acest moment a fost puțin plictisitor. Era prea lent, ritmul m-a făcut să-mi pierd ușor atenția.

În cea de-a patra scenă, cea mai comică de altfel, Pavel Vasilievici este deranjat în propria casă. O domnișoară pe nume Muraschina își forțează norocul ca să ajungă la autor. Scrie și ea, căci venise cu intenția de a-i prezenta o piesă. Dorește să o publice și are nevoie de părerea unui om experimentat în domeniu. Bărbatul, dorind să nu fie deranjat, dar îngăduitor, îi oferă o jumătate de oră. Femeia trece cu mult peste timpul acordat, iar exasperarea lui Vasilievici este tot mai pregnantă. Prin monologul său, care se derulează pe fundal, ca un alt strat, amuzamentul ajunge la cote maxime. Iritarea vizibilă, cuplată cu expresivitatea facială a actorului, determină publicul să râdă în hohote.

Spectacolul se termină cu destinul tragic al unui personaj de șaptesprezece ani, care se sinucide. Nu-și găsește liniștea în casa unor moșieri, pe care mama lui o frecventează. În percepția lui este o femeie mincinoasă, desfrânată, de care îi este rușine și pe care încearcă să o ascundă de toată lumea. Refugiul lui era în femeia iubită, o doamnă de treizeci de ani, căsătorită. Iubirea lui neîmpărtășită îl motivează să facă alegeri impulsive, astfel ajunge să fie folosit. Femeia a profitat de pe urma lui, culcându-se cu el, știind că acesta e îndrăgostit, după care l-a ignorat complet. Ba chiar, s-a lipit mai mult de soțul ei decât a făcut-o vreodată. Prin momentul muzical al actriței, care cântă *Sweet Baby of Mine* de la Ruth Brown, înțelegem că regretă, dar e prea târziu. Lipsit de suport, într-o lume care nu îi oferă nimic, acesta ridică pistolul și, printr-un gest simbolic de îndreptare a acestuia și un sunet de pocnitură, înțelegem că îl și folosește. Naratorul, care are apariții episodice, anunță sfârșitul spectacolului.

Fără distribuția din care fac parte actori pricepuți, antrenați și implicați, acest spectacol nu ar fi avut succesul de care s-a bucurat. O mare parte din situații se creionează prin subtextul interacțiunilor, care presupun un anumit nivel de cercetare a mecanismelor cehoviene. Twist-ul modern prin scenografie arată o abordare nouă a unui text vechi, iar succesiunea episoadelor este foarte naturală. Ritmul lent și pauzele pot să provoace o vagă senzație de plictiseală, dar nu prezintă o mare problemă. Iubirea, toxică cum apare ea, nu-și va pierde niciodată validitatea ca subiect, mai ales că este o parte inerent umană.

Fiona Bunea

Povestea Albei ca Zăpada din Țara Soarelui Răsare


Robert Barlea

Pe o scenă cvasi-goală, un urs de jucărie supradimensionat privește către public, sprijinindu-se pe un suport de haine mobil, pe care atârnă câteva costume. Trei scaune așezate să formeze un triunghi ocupă mijlocul scenei. Din boxe se aude în crescendo o muzică ritmată a unor elemente de percuție, care crește în intensitate. De pe culoarul din mijlocul gradenelor irupe pe scenă o fată în uniformă, urmată de trei corpuri îmbrăcate în negru, care se deplasează ca spiritele apocalipsei și care ocupă brusc cele trei scaune, ferecând-o între ele pe fata cu ursul de jucărie în brațe.

Spectacolul Departamentului de Teatru al *College of Art* de la *Nihon University* debutează cu mai multe indicații de cod pentru receptarea succesiunilor rapide ale celor 37 de situații scenice: triunghiul simbolizând feminitatea, ursul de pluș simbolizând copilăria și universul obiectual minimalist care prefigurează frugalitatea dietelor necesare unei transformări fizice și mentale de la copil la femeie. Împletită cu basmul Albei ca Zăpada, povestea unei tinere japoneze din secolul al XXI-lea marchează punctele de intersecție și diferențele, notabile, între amenințările care planează asupra personajului din basm și dificultățile care fac aproape insuportabilă presiunea normativă a anturajului și societății asupra unei tinere femei în devenire din Japonia secolului curent.

Cu convenția regizorală la vedere, schimbări de costum pe scenă și joc actoricesc complex, oscilând între identificare și distanțare, *Pink Terror Sweet Dream (Dulce teroare. Al treilea vis)* propune reinterpretarea basmului Albei-ca-Zăpada și a mașterei materne, transpus în peripețiile unei eleve în parcursul său de a deveni femeie. Actorii joacă mai multe roluri, schimbând personajul la semnalul convenit, cele mai multe tranziții între scene fiind dictate de acțiunea protagonistei care îngheață acțiunea celorlalți. Convenția de joc se suspendă, ceilalți actori urmărind acțiunile protagonistei, acum conducător de joc, și așteptând semnul convenit pentru trecerea la următoarea situației scenică.

Situațiile scenice se succed cu viteză, impunând un ritm infernal actorilor care au câteva secunde pentru a-și schimba starea, gândurile, costumele și personajele, în acele momente foarte scurte, dar prețioase, de spargere și suspendare a convenției de joc. Deși sacadată de tranziții, povestea nu pierde din intensitate, acestea dimpotrivă augmentând tensiunea în sala de spectacol, în oglindă cu tensiunea care apasă asupra protagonistei de a se conforma așteptărilor societății privind aspectul și rolul social pe care trebuie să și-l asume.

Cronologia spectacolului este una pur subiectivă, subliniind că ceea ce se vede reprezintă percepția personajului central, cu momente de aducere aminte a copilăriei juxtapuse timpului prezent, iluminarea spațiului de joc marcând diferența temporală între scenele de acum și cele din trecutul protagonistei, precum și între momentele din realitate și cele din basmul reimaginat. Dacă în scenele din realitate timpul este atotprezent, protagonista marcând trecerea timpului în timpul tranzițiilor între situații avansând liniar pe un cadran temporal imaginar, în scenele din basm timpul nu mai are concretețe, devenind spațiu în care lucrurile se întâmplă independent de durată.

Transformarea fetei în adolescentă și, succesiv, în tânără femeie e punctată în situații scenice concentrate, cu replici scurte: descoperirea interesului pentru haine, grija pentru corp și nevoia de a ține dietă, critica operațiilor estetice pe care și le-au făcut colegele, mâncatul necontrolat, noaptea, și luare în greutate, mersul la sală unde îi sunt remarcate dezvoltarea formelor corporale, discuții despre machiaj, operații estetice și diete cu hrană exclusiv lichidă. Pubera devine adolescentă și corespondenta Albă-ca-Zăpada devine remarcată, frumusețea sa înlocuind-o pe cea a Reginei. Discuțiile protagonistei iau cu totul alt ton și altele sunt subiectele dezbătute: pregătirea pentru întâlniri cu băieți și link-uri schimbate cu întâlnirile ilicite înregistrate ale colegilor, verificări periodice de sănătate și sfaturi pentru a atrage clienții mai facil. Prietenelor de la școală le-au luat locul colegele care întrețin clienții, iar îngrijorările legate de a respecta standardele au fost înlocuite cu bârfele despre comportarea colegelor. Vizitele la doctor sunt un prilej pentru a încerca noi medicamente, de protecție.

„Pink Terror Sweet Dream/ the curse of me being myself...(Dulce vis al terorii roz/ blestemul de a fi eu însămi)" Cântecul protagonistei este acoperit de râsul sfidător al mulțimii la fel cum inocența se îneacă într-un ocean de compromisuri și iluzii deșarte. *„Girls who work hard are pretty/ I may try just Botox./ I haven't taken a bath for four days!... Diet is the best plastic surgery/ When I lost weight and got pretty,/ I got body touched!/ First time Nogizaka 46! (Fetele care muncesc din greu sunt frumoase/ Aș putea să încerc botox./ Nu am făcut o baie de patru zile!... Dieta este cea mai bună chirurgie plastică/ Când am pierdut din greutate și am devenit drăguță/ Am fost atinsă corporal!/ Prima dată Nogizaka 46!"*

Ritmul terorii crește în volum exponențial în timp ce presiunea societală strânge cercul în jurul protagonistei, forțând-o să se maturizeze rapid și să-și consume frica și anxietatea prin conștientizarea și acceptarea realității. Urlând pentru a acoperi zgomotul de fond simbolizând judecățile celorlalți, în lipsa sprijinului parental, fără plasă de siguranță, luându-se ca reper pe sine, protagonista își asumă condiția: *„I'm glad I was born a woman/ Sunt fericită că m-am născut femeie".*

Finalul brusc lasă publicul bulversat de bombardamentul de stări, senzații și sentimente care s-au revărsat în doar 40 de minute, replicile și situațiile stăruind mult în minte după ce reprezentația s-a încheiat și spectatorii au părăsit sala de spectacol. Finalul fericit al poveștii Albei ca Zăpada te face să speri că și protagonista va continua să lupte pentru ca, indiferent de situație: *„Girls should smile/ You should smile (Fetele ar trebui să zâmbească/ Tu ar trebui să zâmbești)."*

Alexander Hartmann

Bagajul pe care-l vei căra toată viața


Sebastian Marcovici

Umbra și memoria părinților sunt pentru toții oamenii un element constant în viețile acestora, chiar dacă nu mai sunt trăiesc. Părinții sunt responsabili pentru întreținerea copiilor, să aibă tot de ce au nevoie din punct de vedere material, dar au nevoie și de iubire și grijă. Un copil care își asumă rolul de îngrijitor va avea întotdeauna imaginea părinților lui care nu și-au asumat responsabilitatea pentru el. Acest caz există în *Lungul drum al zilei către noapte* în regia lui Timofey Kulyabin, produs de Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu unde alter-ego-ul lui Eugene O'Neill ia fața lui Edmund Tyrone. Edmund este urmărit de imaginea familii disfuncționale până și cu câteva zile înainte de propria moarte. Flashback-urile îl urmăresc, vizualizându-și toată copilăria.

Regia lui Timofey Kulyabin evaluează textul lui O'Neill într-o nouă dramaturgie, făcută de Roman Doljanski, accentele asupra firului traumatic există încă din primele minute. Adicția mamei care se dezvăluie treptat, publicul având doar câteva indicații de cod până la dezvăluire: îi tremurau mâinile și nu mai putea cânta la vioară, luciditatea îi dispărea, avea ieșire nervoase și regreta. Deci, starea ei mentală a ajuns să-l influențeze pe Edmund până în punctul în care el însuși ajunge să se transforme în propria lui mamă la prima confruntare cu tatăl său. Astfel, se evidențiază moștenirea genetică care este transmisă printr-un exemplu clar – Edmund-Mary. Un element specific lui O'Neill este sincronicitatea mai multor acțiuni pe scenă: prezentul și trecutul se împletesc într-un singur spațiu.

Astfel, Edmund este un martor al propriilor amintiri, comentând la început, apoi, implicându-se în desfășurarea acțiunii. Edmund, interpretat de Nicu Mihoc, privește obiectiv alegerile și acțiunile apropiaților lui, judecându-le și încercând să ceară ajutor pentru propria lui persoană. În timp ce, tatăl (Marius Turdeanu) este indisponibil, fiind interesat doar de propria sa carieră de actor și punând vina pe alte persoane pentru nereușitele lui. Este o voce tristă, dar la fel de vinovată, precum restul membrilor familiei, pare că o iubește doar de fațadă pe Mary (mama lui Edmund). Mary (Raluca Iani) este o victimă a propriei sale nefericiri, ajungând să fie dependentă de droguri, iar Edmund având grijă de ea în aceste momente vulnerabile, iar fratele lui Edmund, Jamie, este și mai absent decât tatăl și ajunge să-și ascundă nefericirea într-o altă dependență, la fel ca Mary, în alcool. Atât Edmund, cât și Jaimie se aseamănă cu mama lor, dar în sensuri diferite – Edmund are o ieșire nervoasă, iar Jaimie se ascundă în spatele alcoolului. Mary nu-și arată duioșia sau dragostea pentru fiul său, decât în imaginația lui Edmund, după ce a câștigat premiile Nobel și Pulitzer, evidențiind nevoia omului de a primi iubire chiar și la bătrânețe. Radu Costea pare a fi un servitor al lui Edmund, dar pregătește de fiecare dată intrarea și ieșirea din flashback-uri. Are grijă de Edmund pentru a-i produce o trecere cât mai lină, de parcă ar fi mesagerul morții, făcându-l să se simtă mai puțin singur. Edmund plătește diferite servicii pentru petrece ultimele clipe cu familia lui indiferent cum erau aceștia.

Scenografia este semnată de Oleg Golovko și ilustrează vechea casă în care a copilărit Edmund, o casă a amintirilor care-i provoacă coșmaruri, în culori închise, iar pereții mișcându-se în funcție de intrarea sau ieșirea amintirilor. Luminile aveau forma unor tablouri, dar fără picturi, de parcă ar lipsi, ca niște bucăți din amintirile lui Edmund (nu avea amintiri fericite împreună cu familia sa, ceea ce se reflecta în propria sa artă). De asemenea, ilustrează și mai bine imaginea sobră și neprimitoare a casei: culorile unui tablou ajutând să o facă mai primitoare, dar ele nu există. Bagajele sunt un alt element pe care le cară fiecare personaj în parte. Este un bagaj al viselor neîmplinite și al cuvintelor nespuse pe care personajele nu-l pot părăsi și-l cară după ele, tot spectacolul. E o traumă nevindecată și o suferință pe care-i urmăresc neținând cont de cât timp a trecut de la momentele care le-au produs suferință. Simbolul ochelarilor pe care îi tot pierde Mary evidențiază și mai mult suferința prin faptul că nu vrea să vadă ce se întâmplă în jurul ei, fapt evidențiat și de James. Muzica este realizată de Timofei Pastukhov și încadrează perfect spectacolul, producând o balanță între început și sfârșit, prin melodia la vioară cântată de Hilary Hahn. Aceasta simbolizând reintrarea în copilărie sau ieșirea din ea. Amintirile curg și mai profund prin intermediul muzicii.

Eugene O'Neill este considerat părintele teatrului american modern, fiind primul dramaturg din SUA care a adus pe scenă teme profunde precum suferința interioară, destrămarea familiei, dependența și lupta cu destinul, într-o perioadă dominată de divertisment superficial. A scris peste 50 de piese, multe cu accente autobiografice, precum capodopera *Lungul drum al zilei către noapte* și a fost inovator prin stilul său, combinând realismul cu simbolismul și expresionismul. A fost recompensat cu Premiul Nobel pentru Literatură în 1936 și cu patru premii Pulitzer, influențând profund dramaturgia mondială și inspirând autori ca Tennessee Williams și Arthur Miller. Prin opera sa, a transformat teatrul american într-o formă de artă serioasă și profundă, recunoscută pe plan internațional.

Lungul drum al zilei către noapte nu este doar o piesă de teatru. E o oglindă. Uneori cruntă, alteori blândă. O oglindă care ne întreabă: cât din noi rămâne nespus?

Daria Gheorghe


Sebastian Marcovici







CRAMA OPRIŞOR



OFFICIAL WINES OF
THE SIBIU INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL

www.crama-oprisor.ro

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU
DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE





Primăria Municipiului Sibiu
este principalul finanțator al
Festivalului Internațional de
Teatru de la Sibiu

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE



EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL










CO-ORGANIZATOR



ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE





CO-PRODUCĂTORI



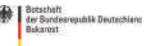
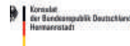


PARTENERI STRATEGICI



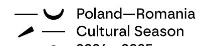










































PARTENERI OFICIALI











PARTENER DE ÎNCREDERE



PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE



PARTENER SPECIAL



PARTENER DE TRADIȚIE



PARTENER STRATEGIC



PARTENER PRINCIPAL



PARTENERI



PARTENER PENTRU
CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE



PARTENER DE MOBILITATE



PARTENER AL THERME FORUM



PARTENER AL
SEZONULUI DE STRADĂ



APA OFICIALĂ
A FESTIVALULUI



PARTENER PENTRU
SĂNĂTATE



PARTENERI





VINURILE OFICIALE
ALE FESTIVALULUI



PARTENER



PARTENERI MEDIA




























































PARTENER DE MONITORIZARE




sibfest.ro